

Hopper

Mark Strand

Lectulandia

Pocos pintores hay en la historia del arte del siglo tan icónicos, reconocibles y comentados como Edward Hopper. Su obra refleja la extrañeza de nuestro entorno cotidiano y urbano. A pesar de que sus pinturas constituyen ya un tópico visual, hay en su callada belleza mucho silencio que pugna por ser verbalizado. Y ahí es donde Mark Strand ensaya sus variaciones en torno a la obra del maestro norteamericano.

Strand, uno de los grandes poetas de nuestro tiempo, nos invita a mirar con él esas escenas desoladas, esos relatos esbozados, esos interiores despojados de nuestra humanidad. Con penetrante lucidez y una aguda capacidad de observación y exégesis, Strand viaja al origen del hipnótico misterio que late en las telas del pintor, de tal modo que sus comentarios —organizados en torno a una amplia selección de pinturas— se convierten en verdaderas traducciones del universo plástico de Hopper. Si bien no estamos ante un libro de poemas, es indudable que el trabajo de Strand debe mucho a la poesía y a la forma de mirar que nutre el ejercicio poético. Y a esa labor se le añade en esta edición —ilustrada con las pinturas que originan los textos— la espléndida traducción de Juan Antonio Montiel, capaz de preservar en castellano la minuciosa riqueza de matices y acentos del original inglés.

Lectulandia

Mark Strand

Hopper

ePub r1.0

Titivillus 14.02.17

Título original: *Hopper*
Mark Strand, 1994
Traducción: Juan Antonio Montiel
Ilustraciones: Edward Hopper ⇒

Editor digital: Titivillus
ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

A Judith y Leon.

Prólogo

Como muchos otros poetas —entre los que se cuenta el gran William Carlos Williams —, Mark Strand (Summerside, Isla del Príncipe Eduardo, Canadá, 1934) quiso ser pintor, o cuando menos comenzó una carrera universitaria en artes plásticas. Él mismo lo cuenta en la introducción a un libro titulado *The Best American Poetry 1991*,[1] donde también rememora el momento en que comunicó a su atribulada madre que ni siquiera sería pintor, sino poeta. En todo caso, está claro que esa fallida vocación plástica explica de algún modo su interés por la pintura y, en consecuencia, cuando menos en parte el origen de este libro sobre Hopper. Cabría, sin embargo, preguntar por los motivos de la elección de este pintor en particular, Edward Hopper (Nueva York, 1882-1963), «tranquilo, silencioso, estoico, luminoso, clásico»,[2] en palabras de John Updike. Strand da una respuesta más que probable a esta pregunta, obtusa por obvia, en el segundo capítulo de *Hopper:* «Con frecuencia tengo la impresión de que lo que observo en los cuadros de Edward Hopper son escenas de mi propio pasado. Quizá esto se deba a que yo mismo era un niño en los años cuarenta, y a que el mundo al que asistí era en muchos sentidos idéntico al que contemplo cuando miro estos cuadros hoy; quizá se deba a que el mundo adulto que me rodeaba entonces me parecía tan remoto como el que florece en esas obras».[3]

El generalismo de la primera parte de la respuesta la revela como un juego retórico: el propio Strand señala en la introducción al libro que la identificación con los cuadros, común a tantos estadounidenses nacidos en las proximidades de los años treinta, no explica la intensa respuesta que produce la pintura de Hopper; se trata de un artificio que realza la segunda parte de la frase, la sensación de lejanía que prevalece en el *mundo* de Edward Hopper, comparable al extrañamiento de un niño que se enfrenta a un mundo «entrevisto al pasar […] desde el asiento trasero del coche»,[4] antecediéndola con un «quizá» paradójicamente confirmador. Una paradoja que al cabo abre paso a otra mayor: la constatación de una *lejanía* que *acerca* a Strand y a Hopper.

La poesía de Edward Hopper «explora los límites del yo y del mundo exterior»,[5] vale decir, se extraña del mundo: «Nada te dirá / dónde te encuentras. / Cada momento es un lugar / donde nunca has estado»[6]. En esto, Strand no es distinto de otros poetas; su diferencia específica comienza por la ausencia de sentimentalismo, y continúa por lo que Octavio Paz definió como «la apertura a una transparente perfección verbal» que nace «del camino negativo, con el vacío como primer paso hacia la plenitud».[7]

La transparencia de Strand busca llegar al mundo por la vía de un peculiar vaciamiento de las palabras, de los objetos y, por último, de la figura misma del poeta como un yo estable y sólido: «Me vacío de mi vida y el residuo es mi vida».[8]

En un particular alfabeto poético publicado en *The Weather of Words* («El clima

de las palabras»), Strand escribe: «La A es por ausencia. Algunas veces —pero no siempre— es agradable pensar que otros puedan estar hablando de ti cuando no estás, que eres el tema de una conversación que no has inducido tú, y cuya evolución depende de tu ausencia. Eso les sucede a los famosos. Y a los muertos». Como puede verse en la cita, este vaciamiento no carece de humor, y más que definirlo por su dramatismo habría que subrayar su parentesco con los sueños: «Mis padres se levantan de sus tronos / hacia lácteos cuerpos de nubes. / ¿Cómo cantar?».[9]

Muchos críticos han notado esa misma textura onírica en Hopper. Cuando Hopper pinta, sus «representaciones realistas de escenas de la cotidianidad urbana conducen al observador al reconocimiento de la extrañeza de entornos aparentemente familiares»,[10] es decir, a una emoción común en el caso de los sueños. Lo anterior, sin embargo, no convierte a Hopper —o a Strand— en un surrealista, aunque en cierto sentido sí lo aleja del realismo o, en todo caso, lo *extraña* de diversas escuelas pictóricas al uso en su época.

La pretensión de Mark Strand es, justamente, establecer las lindes del *espacio* en el que se mueve Hopper sin acudir a estereotipos pictóricos o a condicionamientos críticos variados: «La mayor parte de lo que se ha publicado —escribe— parece eludir la pregunta fundamental de por qué gente tan distinta entre sí se siente conmovida de manera similar cuando se enfrenta a la obra de este pintor».[11]

En tanto poeta, está en posibilidad de situarse en una posición equidistante de diferentes tradiciones críticas y acudir a una estrategia que él mismo define como «lectura». En tanto Mark Strand, es decir, partiendo de su especificidad poética, está en posibilidad de intentar *traducir* a Hopper. Leer es, para Strand, la actividad más próxima al hacer poético: «Me resulta difícil —señala en *The Weather of Words*— separar mi desarrollo como lector de mi carrera como poeta… Esta dependencia mutua se ha reflejado siempre en mi trabajo».[12]

En cuanto a la *traducción* de la que hemos hablado, se refiere a la posibilidad de reescribirse en otro poeta, o, en este caso, en otro artista. Esta reescritura debe entenderse, en primer término, como lectura —«la traducción es un tipo de lectura»—, pero, en Último término, implica la propia desaparición —«para traducir uno debe dejar de ser»—,[13] de modo que resulta imposible: es una aspiración. Sea como fuere, debe quedar claro que lo que Strand busca se encuentra de algún modo en sí mismo, mucho más que en otros críticos o poetas, lo que le facilita una labor de por sí imposible.

En el caso específico de la pintura de Hopper, la *lectura* de Strand toma como punto de partida una hipótesis: «que los cuadros de Hopper trascienden el mero parecido con la realidad de una época y transportan al espectador a un espacio virtual en el que la influencia de los sentimientos y la disposición de entregarse a ellos predominan». Las implicaciones de una propuesta tal son muy variadas. Por una parte, Strand disputa con quienes han querido ver en Hopper a un pintor *epocal*, es decir, a un testigo privilegiado de su tiempo, a un pintor que logró plasmar como

pocos un lugar y una época. Por otra parte, intenta resistir una tentación estrechamente vinculada con la nostalgia de la época de Hopper, una tentación que incluso debería ser definida como específicamente *hopperiana* —«El propio Hopper puso ahí la tentación», escribe John Updike—;[14] me refiero a la tentación narrativa. Para Strand: «Una oscura sombra se abate sobre estas pinturas, haciendo que cualquier relato que construyamos tomándolas como punto de partida parezca sentimental o impertinente».[15] Enemigo de la impertinencia, desde luego, y también del sentimentalismo, como ya hemos visto antes, Strand escoge una vía secundaria para acercarse al *misterio* de Hopper. Esta vía es, en general, la *traducción*, y más específicamente, el rechazo de la vía narrativa siempre que esta no esté dictada por el cuadro —Strand reconoce una voluntad narrativa, por ejemplo, en *Sol en el segundo piso*— o conduzca a la banalízación.

El resultado ha sido calificado de brillante por críticos tan ácidos como el mencionado John Updike: «De las muchas obras escritas estimuladas por Hopper —escribió en su momento en *The New York Review of Books*— ninguna es más serena y misteriosamente cercana (más *hopperesca*, podríamos decir) que el brillante librito de Mark Strand, *Hopper*, este muestra de qué manera nos conmueven e inquietan ciertos elementos formales de los cuadros: trapecios isósceles que apuntan a lugares más allá del lienzo, luminosidades cuyas fuentes quedan fuera de nuestro ángulo de visión, especificidades del punto de vista del espectador que dan pie a sentimientos de exclusión, o de viaje, o de estancamiento, o de intimidad, o de la falta de esta».

Los elementos enumerados por Updike son la clave de la lectura de Hopper que Mark Strand intenta: unos cuantos elementos recurrentes que definen intensidades al interior de los cuadros y que inciden en el ánimo de los observadores, en su *disposición de entregarse a los sentimientos*. Estas tensiones, definidas a partir de elementos formales que entran en conflicto y que producen emociones encontradas en el espectador —irse o quedarse, observar simplemente el misterio o buscar descifrarlo—, se resuelven en un raro equilibrio común a los poemas y textos de Strand y a los cuadros de Hopper, un equilibrio que Strand no duda en identificar con el silencio —«El silencio que acompaña nuestra observación parece crecer»—, y con la espera —«En muchos cuadros de Hopper hay una espera aconteciendo a cabo»—,[16] o bien con un espacio, una pausa, que se abre entre el pasado y el futuro, y que hace crecer «nuestra distancia frente a todo».

Resta solamente dedicar una palabra a nuestra traducción. Por supuesto, no hemos aspirado a las cotas del poeta, y nos hemos conformado con la modesta posición de lectores atentos: hemos intentado arriesgar en esta versión una auténtica lectura del libro de Strand. Hemos creído que esa lectura era posible, y que lo era *para nosotros.* No estamos en condiciones de juzgar el resultado, nos limitamos a reiterar la grandeza de este *librito* de Mark Strand, y de la obra plástica que tiene por tema.

Prefacio

Mi propósito al escribir sobre la pintura de Edward Hopper no ha sido únicamente aclarar mis propias ideas al respecto, sino corregir lo que me parecen interpretaciones inexactas propuestas por otros críticos. La mayor parte de lo que se ha publicado parece eludir la pregunta fundamental de por qué gente tan distinta entre sí se siente conmovida de manera similar cuando se enfrenta a la obra de este pintor. Mi aproximación a este y otros asuntos relacionados ha sido fundamentalmente estética: estoy menos interesado en la evidencia de determinadas fuerzas sociales en la obra de Hopper que en la presencia de estrategias pictóricas. Ciertamente, sus cuadros representan un mundo que parece diferente del nuestro, pero las satisfacciones y los desencantos vinculados a los cambios que la vida norteamericana ha experimentado a lo largo de la primera mitad del siglo XX no pueden, por sí mismos, explicar la intensidad de la reacción de la mayoría de los espectadores. Los cuadros de Hopper no son documentos sociales, y tampoco alegorías de la infelicidad o de otros estados de ánimo que podrían ser atribuidos con similar imprecisión al perfil psicológico de los estadounidenses. Lo que sostengo es que los cuadros de Hopper trascienden el mero parecido con la realidad de una época y transportan al espectador a un espacio virtual en el que la influencia de los sentimientos y la disposición de entregarse a ellos predominan. Mi lectura de ese espacio es el tema de este libro.

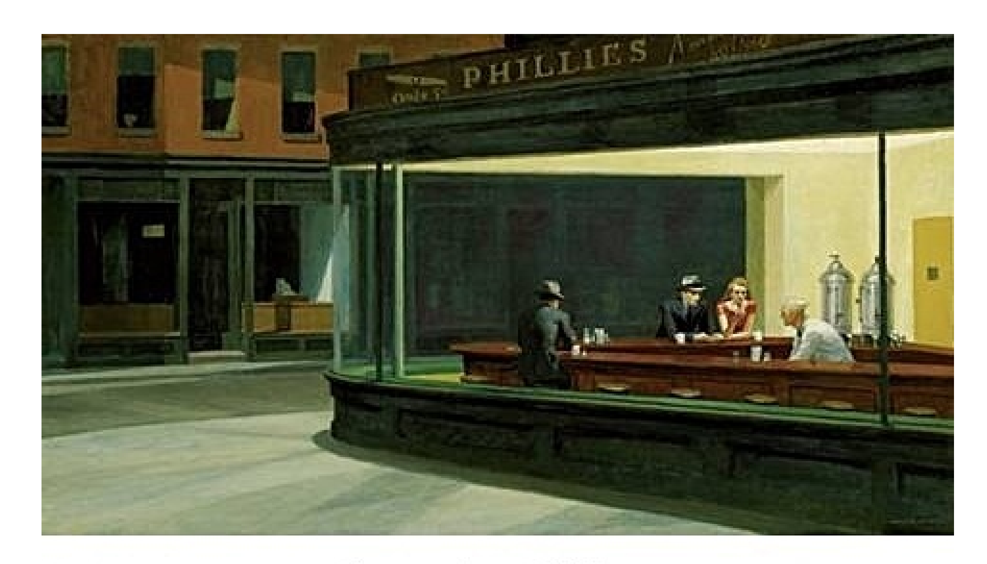
Mark Strand

I

Con frecuencia tengo la impresión de que lo que observo en los cuadros de Edward Hopper son escenas de mi propio pasado. Quizá esto se deba a que yo mismo era un niño en los años cuarenta, y a que el mundo al que asistí era en muchos sentidos idéntico al que contemplo cuando miro estos cuadros hoy; quizá se deba a que el mundo adulto que me rodeaba entonces me parecía tan remoto como el que florece en esas obras. Como quiera que sea, el hecho es que mirar la pintura de Hopper está, en mi caso, indisolublemente ligado a lo que tuve ante mis ojos entonces: la ropa, las casas, las calles, los escaparates son los mismos. De niño, el mundo que me fue dado ver más allá de mi propio vecindario lo descubrí desde el asiento trasero del coche de mis padres. Fue un mundo apenas entrevisto al pasar, y sin embargo estaba ahí, quieto. Tenía una vida propia: no sabía de mí ni le importaba que yo pasara cerca en algún momento particular. Del mismo modo que el de los cuadros de Hopper, aquel otro mundo no correspondió a mi mirada con la suya.

Los comentarios que vienen a continuación no suponen una ojeada nostálgica a la obra de Hopper, aunque reconocen la importancia que para él tuvieron las calles y los caminos, los callejones y lugares de paso, o, para decirlo genéricamente, el hecho de viajar. Reconocen, además, el uso reiterado de ciertas figuras geométricas que inciden directamente en la reacción que tendrá cualquier persona que observe los cuadros, y reconocen que la invitación a construir un relato de cada pintura también forma parte de la experiencia de contemplar un Hopper. Y todo lo anterior, teniendo en cuenta que exige que el espectador se involucre con ciertas pinturas en particular, implica una resistencia a permitir que quien observa continúe su recorrido. Estos dos imperativos —el que nos urge a continuar y el otro, que nos compele a quedarnos— crean una tensión que es una constante en la obra de Hopper.

II



Aves nocturnas, 1942
© The Art Institut of Chicago

En *Aves nocturnas* hay tres personas sentadas en lo que debe de ser una cafetería 24 horas. El lugar está situado en una esquina e iluminado toscamente. Aunque ocupado, un camarero vestido de blanco mira a uno de los clientes. Este, sentado junto a una mujer de aspecto distraído, lo mira a su vez. Otro cliente, de espaldas a nosotros, dirige su mirada hacia la zona en que se encuentran el hombre y la mujer. Se trata de una escena con la que cualquiera pudo haberse topado hace cuarenta o cincuenta años, paseando de noche por Greenwich Village, en Nueva York, o por el corazón de cualquier ciudad del nordeste de los Estados Unidos. No hay nada amenazador, nada que sugiera que el peligro acecha a la vuelta de la esquina. La tranquila iluminación interior de la cafetería derrama densidades de luz sobre la acera adyacente, estetizándola. Es como si la luz fuese un agente purificador, puesto que no hay rastros de suciedad urbana. La ciudad, igual que en la mayor parte de la obra de Hopper, se hace presente en un sentido formal, más que realista. El elemento dominante de la escena es la gran ventana a través de la cual vemos el interior de la cafetería; esta abarca dos terceras partes del lienzo, conformando una figura geométrica, un trapecio isósceles que establece la direccionalidad de la pintura con relación a un punto de fuga que no puede ser visto, y que ha de ser imaginado. Nuestra mirada viaja a lo largo de la superficie del cristal, desplazándose de derecha a izquierda, atraída por los lados convergentes del trapecio, la baldosa verde, el mostrador, la fila de taburetes —que pareciera el rastro de nuestros pasos— y el resplandor amarillo del neón que brilla en el techo. No se nos lleva al interior de la cafetería, se nos conduce por uno de sus costados. La claridad súbita, inmediata, de muchas escenas que registramos al pasar nos absorbe, aislándonos momentáneamente de todo lo demás, y después nos permite continuar nuestro camino; en *Aves nocturnas,* sin embargo, no se nos deja escapar tan fácilmente. Los lados largos del

trapecio se inclinan uno sobre el otro, pero jamás llegan a juntarse, y dejan al espectador a medio camino. El punto de fuga, final del viaje o paseo de quien mira, es un lugar inalcanzable e irreal situado fuera del lienzo, en el exterior de la pintura. La cafetería es una isla de luz que distrae a quien sea que pase por ahí —en este caso nosotros— del destino final del viaje; esta distracción puede ser entendida como una salvación, porque un punto de fuga no es solamente el lugar donde las líneas convergentes se encuentran, sino también el lugar donde dejamos de ser, el final de nuestros trayectos individuales. Mirando *Aves nocturnas* quedamos suspendidos entre dos imperativos contradictorios: uno, gobernado por el trapecio, que nos apremia a seguir adelante, y el otro, dominado por la imagen de un lugar iluminado en medio de la ciudad oscura, que nos incita a permanecer.

En este caso, igual que en otros cuadros de Hopper en los que las calles o las carreteras juegan un papel importante, no hay coches a la vista. No hay nadie con quien compartir lo que Vemos, nadie ha llegado antes que nosotros. Nuestra experiencia será enteramente nuestra. La soledad del viaje, junto con nuestro sentimiento de pérdida y de pasajera ausencia, se harán inevitablemente presentes.

III



Amanecer en Pensilvania, 1942
© Terra Foundation for American Art, Chicago / Art Resource, Nueva York

Pintado el mismo año que *Aves nocturnas*, *Amanecer en Pensilvania* también está dominado por un trapecio isósceles que, en este caso, ocupa prácticamente todo el plano horizontal del lienzo. En ambos cuadros hay una serie de verticales, colocadas en idéntica posición y del mismo tamaño, que enmarcan y dan un momentáneo respiro al intenso movimiento horizontal del trapecio. Pero en lugar de asomarnos al interior de una cafetería miramos hacia el exterior, a donde se alzan un par de edificios industriales, desde el andén techado de una estación de trenes. Y, en lugar de ir andando hacia alguna parte, estamos esperando para partir hacia algún lugar. La sensación es que esperaremos mucho tiempo. Un gran pilar cuadrado y gris interrumpe el empuje frontal del trapecio, y la parte posterior de un carro de ferrocarril estacionado sugiere sin duda que en esta estación nada se mueve. A diferencia del complejo *Aves nocturnas*, este cuadro nos coloca ante una sencilla paradoja: nos sentimos atrapados en un lugar cuya función está vinculada con el hecho de viajar. El trapecio —con cierta ayuda de las pistas y del tren estacionado— puede sugerir movimiento, pero es derrotado por la profundidad a la que sirve de marco. Miramos mucho más lejos en *Amanecer en Pensilvania* de lo que lo hacemos en *Aves nocturnas*, y nos descubrimos observando a través del trapecio en lugar de ser conducidos por este. Lo que encontramos al cabo es la fría y débil luz de un nuevo día.

IV



Siete de la mañana, 1948

Cortesía del Whitney Museum of American Art, Nueva York

La fachada de la tienda, en *Siete de la mañana*, parece alegre en su blancura ordinaria, su ausencia de trasiego, su certidumbre geométrica. Y el trapecio que dibuja de ninguna manera es tan agudo ni tan extenso, ni tan problemático, como el que aparece en *Amanecer en Pensilvania* o en *Aves nocturnas.* A pesar de que no nos es dado atestiguar su resolución, no nos sentimos hechos a un lado o abandonados. Todo indica que estamos frente a ese establecimiento porque hemos escogido estar ahí. No existe la sensación —presente en *Aves nocturnas*— de que hemos llegado a ese sitio por pura casualidad. Tampoco nos sentimos atrapados, como en *Amanecer en Pensilvania.* Puede que nos hayamos acercado allí por múltiples razones, o sin razón alguna: no tiene importancia. No hay sensación de urgencia, solo una calma geométrica. Y algo más, algo que el remilgo y la pulcritud de la fachada del establecimiento casi parecen tener el propósito de ocultar: la masa de árboles, que conforman la oscura, enmarañada, impenetrable presencia de la naturaleza. Aparecen en el cuadro como una inquietante alternativa a la tienda, que remite a varios órdenes, el más obvio de los cuales es el temporal, simbolizado por el reloj situado en el centro, mientras que el que requiere mayor interpretación es el histórico, representado por las columnas adosadas que flanquean las lunas de vidrio de las ventanas. Nuestra posición, en relación a la fachada de la tienda, es más o menos la que tenemos con respecto de la cafetería de *Aves nocturnas*, pero como la tienda está cerrada nos sentimos menos atraídos hacia el interior, y más dubitativos frente a la floresta que ante las calles de la gran ciudad.

V

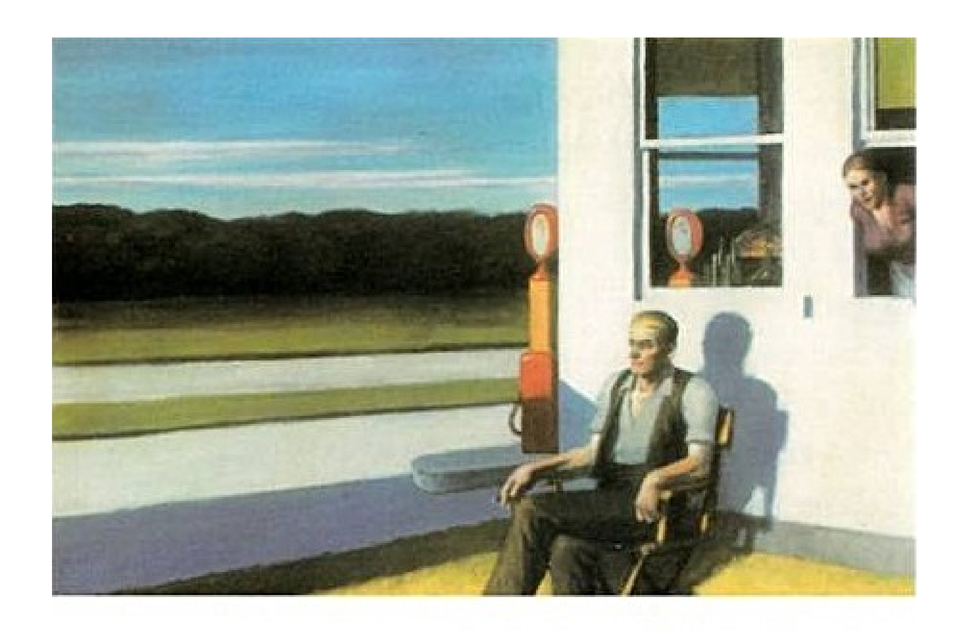


Sol en el segundo piso, 1960
Cortesía del Whitney Museum of American Art, Nueva York

En *Sol en el segundo piso*, dos casas blancas, con idénticos tejados a dos aguas, cada una con dos ventanas en el segundo piso y una en el tercero, plantan cara al sol. Los tejados son de un gris azulado oscuro, con los lados sombreados de un azul violáceo. En el porche de la casa que está más cerca de quien mira el cuadro, una mujer mayor, vestida de azul marino, lee en una silla, mientras una joven, de pantalones cortos y sujetador, está sentada de lado sobre el barandal del porche. Detrás de los hastiales gemelos hay un grupo de árboles que, por la inclinación con la que se elevan, dan la impresión de crecer en la pendiente de una colina. Oscuros y amenazadores, parecen, sin embargo, remitir lo mismo a la condición salvaje de la naturaleza que al orden, quizá a causa de la acompasada progresión de sus troncos. De hecho, el cuadro entero está particularmente bien ordenado. Pero las dos figuras no parecen contribuir al equilibrio de esa disposición: generan un tipo distinto de energía, más vivaz y, en consecuencia, tendiente a socavar la estabilidad de la escena. En una pintura donde todo parece perfectamente resuelto en relación con todo, encontramos a estas dos mujeres cuyo vínculo entre sí no está claro. La mujer mayor lee una revista, la joven mira más allá del marco de la pintura. El hecho de que estén ocupadas cada una en lo suyo, y sin embargo compartan el mismo porche, es suficiente para sugerir posibilidades narrativas que llevarían al espectador muy lejos de lo que tiene ante los ojos. No obstante, estas dos maneras de involucrarse visualmente con el cuadro —la espacial y la narrativa— parecen equilibrarse entre sí,

sin que ninguna de ellas asuma un dominio total: cuando las narraciones que aportamos nos llevan demasiado lejos, la geometría de la pintura nos llama de vuelta, y cuando esta geometría se torna aburrida su potencial narrativo se reafirma.

VI



Autovía de cuatro carriles, 1956
Colección privada

Usualmente, cuando un conjunto de árboles aparece en un Hopper, estos se sitúan al fondo de una carretera, o detrás de una casa, sin revelar demasiado de sí mismos. En *Autovía de cuatro carriles* son una masa indefinida, un impreciso cercado arbóreo. En *Gasolina* están de alguna manera más definidos, pero no en el grado en que suelen estarlo los edificios en otros cuadros de Hopper. Con excepción de los pinos alerces, los árboles de Hopper son genéricos; se ven tal como suelen verse los árboles cuando pasamos junto a ellos a ochenta o cien kilómetros por hora. Y, aun así, estas arboledas tienen una peculiar y poderosa identidad. Comparadas con los bosques que las preceden en la pintura estadounidense, resultan sombrías e inhóspitas. La naturaleza era, para Colé, Church y Bierstadt, panorámica, abierta y accesible. Era abrumadora, pero no amenazante. Ponerla de realce resultaba inspirador, no terrorífico. Aparecía como un gran teatro en el que el momento de la creación se escenificaba una y otra vez. Para Hopper, la condición silvestre de la naturaleza es su lado oscuro, grave, amenazador.



Gasolina, 1940

© 2007, The Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York / Scala, Florencia

En *Gasolina*, la sombría arboleda parece acechar, lista para tragarse al observador no bien dé la casualidad de que este atraviese la carretera que separa la arboleda de la estación de servicio. Sin embargo, al final no es más que un ominoso telón de fondo para la pequeña estación, fútilmente iluminada, y para el empleado que la atiende. Es la estación, con su entrada delimitada por un lado por las bombas de gasolina y por el otro por un pequeño edificio de madera blanca, y no la arboleda, lo que atrae nuestra atención. Estos elementos forman un corredor que deja pocas dudas sobre cuál es el lugar al que nosotros —viajeros y espectadores por igual— nos dirigimos. El letrero luminoso «Mobilgas», con su pequeño pegaso rojo, únicamente subraya, con irónico desapego, la imposibilidad de escapar de lo que parece ser nuestro destino fatal. La presencia del propietario de la estación de servicio, que aún está trabajando, no contribuye en nada a disipar nuestra angustiosa premonición de lo que nos espera, a pesar de que se opone al paso del tiempo, posponiendo la noche, haciendo el día más largo.

Autovía de cuatro carriles es bastante menos siniestro que *Gasolina*; incluso podría considerarse humorístico. El dueño de la estación de servicio toma el sol fumando un cigarro mientras una mujer, presumiblemente su esposa, se asoma por la ventana a decirle algo. ¿Que debe volver al trabajo? ¿Que la comida está lista? Algo, en cualquier caso, que él se siente en condiciones de ignorar. Con certeza no le está diciendo que lo ama, pero incluso si ese fuera el caso, en el contexto de esta pintura él estaría haciendo oídos sordos. La expresión de atolondrada despreocupación en la cara del hombre, que mira al vacío mientras su esposa intenta llamar su atención, le da a la pintura una cualidad caricaturesca, anecdótica. La arboleda, mientras tanto, parece inusualmente inofensiva en su papel de mera escenografía.

VII



Casa junto a las vías del tren, 1925
© 2007, The Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York / Scala, Florencia

Aves nocturnas, *Casa junto a las vías del tren* es el cuadro más famoso de Hopper. Muestra la clase de escenario —una casa solitaria y aislada— con el que podríamos habernos topado en un viaje por tren, como sugieren las vías que aparecen en primer plano. Pero en este cuadro las vías pasan muy cerca de la casa. Puede ser que sus dueños hayan sido víctimas de lo que solíamos llamar «progreso», y se hayan visto obligados a vender una parte de sus tierras (en este caso para que pasaran por ahí las vías). La casa parece fuera de lugar, aunque imperturbable, incluso digna: una superviviente, al menos por el momento. Se yergue al sol, aunque resulta inaccesible. Su ocultamiento es iluminado, pero no revelado.

Irguiéndose apartada, como una reliquia de otro tiempo, la casa es el monumento de una arquitectura condenada al fracaso, un lugar con una historia que nos está vedado conocer. Ha sido tratada con indiferencia, y su entereza la convierte en la imagen de la rebeldía. No podemos decir sí está habitada o no. No hay ninguna puerta a la vista. Su elaborada fachada aún es hermosa, especialmente cuando el sol cae sobre ella, acentuando los detalles de su arquitectura y otorgando al conjunto de la estructura una solidez que probablemente no tenga en realidad. Pero la luz no es convencionalmente descriptiva. El fulgor de la casa es pasajero. No podemos hacer nada: su rebeldía es de tal manera absoluta que los intentos —y ha habido muchos— de asociarla con la soledad no hacen más que trivializarla. Del mismo modo que otras pinturas de Hopper que hemos visto, esta se organiza según proporciones

geométricas. El habitual trapecio isósceles también aparece aquí, formado por los rieles en la base del cuadro y la cornisa de la casa en la parte superior, sugiere un movimiento hacia la izquierda, hacia el lugar de donde proviene la luz, pero en esta ocasión solo vagamente. Esta direccionalidad es contrarrestada por la sólida verticalidad de la casa, su estabilidad y centralidad. La casa se resiste al movimiento, lo mismo al pasajero arrebato de la luz que al empuje del progreso o al de nuestra propia continuidad incesante.

VIII



Primeras horas de una mañana de domingo, 1930
Cortesía del Whitney Museum of American Art, Nueva York

Desde el otro lado de la calle, vemos un edificio de dos plantas que va de un extremo a otro del lienzo. Por encima se extiende una franja de cielo azul, interrumpida a la derecha por un cuadrángulo oscuro que sugiere una construcción aún más alta. Es domingo, temprano por la mañana. Se proyectan sombras alargadas. La calle está vacía. El poderoso empuje horizontal del bordillo y de las cornisas que dividen las dos plantas del edificio y el tejado, nos hace sentir que la calle y el edificio se extienden mucho más allá de lo que alcanzamos a ver en el espacio de la pintura. Cuán lejos, no interesa, porque como observadores nos ubicamos aproximadamente en el centro del cuadro, en algún lugar entre el hidrante de los bomberos y el poste que sirve de anuncio a la barbería. Podemos estar seguros de que, en caso de ser más extensa, la pintura solamente ofrecería una repetición de los rasgos que ya nos resultan familiares. No hay ninguna progresión, explícita o implícita, en las ventanas cerradas o abiertas, en las puertas o en los escaparates. En este caso, como en otros cuadros de Hopper, la ciudad es idealizada. La gente aún duerme. No hay tráfico. Una maravillosa suma de quietud y silencio hace que parezca que un momento mágico está teniendo lugar, y que somos sus privilegiados testigos.

IX



El cine Circle, 1936
Colección privada

A pesar de la presencia de una calle en primer plano, y la atención que se presta a la arquitectura, *El cine Circle* es distinto de otros cuadros de Hopper. Las variadas formas que contiene, presentadas con sorprendente detalle, se aprietan unas contra otras, y el espacio que comparten es inusualmente poco profundo. Este es el único Hopper que tiene la apariencia de un collage. Las formas, en vez de convencernos de su tridimensionalidad, parecen más bien planos que se solapan dando lugar a un orden en el cual la ilusión de peso y solidez está ausente. Prevalece el aplanamiento, y predomina una frontalidad casi tan estricta como la de *Primeras horas de una mañana de domingo*. Y este aplanamiento se extiende a lo largo de toda la calle, en medio de la cual hay una pequeña glorieta en la que se sitúa la entrada de una estación de metro. Experimentamos esta entrada no como una entidad independiente, sino como parte de una serie de solapamientos y oclusiones. La entrada del metro y la pequeña cabina frente a esta, junto con la marquesina del teatro, se reúnen dando lugar a una forma predominantemente oscura. Al mismo tiempo, sin embargo, y con idéntica evidencia, la entrada está separada de la marquesina. La bloquea parcialmente, de modo que solo alcanzamos a ver la C y la E del letrero de CIRCLE, un homónimo alfabético de *see* (mirar). Es posible que Hopper esté apelando al humor para recordarle a quien observa el cuadro lo que se espera que haga. La importancia de mirar es enfatizada, además, por la pequeña figura de una mujer que observa el cartel rojo colocado a un lado de la puerta del teatro, y por la figura del hombre en el quiosco, que está leyendo, o quizá intentando decidir qué periódico comprar. Se trata de signos inequívocos de que hay un mirar real que acontece en el cuadro. Menos

obvia, y quizá incluso cuestionable, es la posibilidad de que el par de ventanas, los dos agujeros de ventilación, los ojos de buey de la marquesina y las luces de la calle parezcan también estar mirando —mirándonos, en algún caso—. Esto sería al mismo tiempo inquietante y divertido: estar siendo observados por la misma pintura que tenemos ante los ojos.

X



Mar de fondo, 1939
© The Corcoran Gallery of Art, Washington, D.C.

En algunos cuadros de Hopper, se intenta una recusación del problema del viaje. Uno de los cuadros mejor conocidos con este tema es *Mar de fondo.* Este representa una escena de inusual serenidad. El mar tiene la ondulante solidez de una escenografía, y la barca parece virtualmente inmóvil mientras intenta librar una boya. Pero, incongruente como resulta, la quietud que predomina en la pintura no parece amenazante. La geometría del cuadro es sutil: dos triángulos se intersectan, cada uno de ellos imposibilitando o impidiendo el movimiento del otro. El más fuerte y dominante de los dos parte de la vela de la barcaza y continúa por el mástil, en escorzo, hasta la boya, que a su vez apunta nuevamente hacia el arpón colocado sobre la cubierta; el otro está formado por los cirros, que toman la forma de una V gigante que se aleja a través del cielo. Sin embargo, el triángulo formado por la barca y la boya es el que realmente cuenta. Es lo que determina que el cuadro sea de tal modo estático y, por tanto, mucho menos misterioso que los otros sobre los que hemos hablado. La embarcación y la boya están trabadas entre sí, inmovilizados por la figura que conforman. La gente que está sobre la cubierta del barco contribuye a ese enganche dirigiendo su vista hacia la boya. Su atención no se dirige a un lugar cualquiera fuera del lienzo, ni se fragmenta. Se concentra en servir de puente entre la barca y la boya. Todos los elementos de la pintura sugieren que se ha alcanzado un equilibrio entre la representación del movimiento y el acomodo de la inmovilidad, más poderosa.

XI



Anochecer en Cape Cod, 1939
Cortesía de la National Gallery of Art, Washington, D.C.
Colección de John Hay Whitney

En *Anochecer en Cabo Cod*, pintado el mismo año que *Mar de fondo*, las implicaciones narrativas del uso del triángulo son más sutiles. En vez de ser una instancia de insularidad y seguridad geométricas frente a la virtual vacuidad de un espacio profundo, se trata de un arreglo frágil y provisional de tres figuras reunidas para servir de contrapeso a las poderosas demandas del conocido trapecio. Una mujer observa mientras su esposo intenta atraer la atención del perro de ambos, cuya mirada se ha fijado en algo que está abajo a la izquierda, fuera del lienzo. El hecho de que los intentos del hombre no obtengan respuesta sugiere que la disolución de la familia, postergada mientras se concentran en otra cosa, es solo cuestión de tiempo. El trapecio, que comienza a la derecha y continúa por el zócalo pintado de negro, la cornisa que corona la puerta y la ventana en saliente, termina de manera abrupta cuando se alcanza el límite de la casa, en mitad del plano de la pintura. Pero el movimiento que esa figura ha iniciado prosigue, de modo irregular, en la arboleda, que se disuelve en una oscuridad llena de malos presagios. El «anochecer» del título de la pintura, tan evidentemente —incluso insulsamente— descriptivo, adquiere una perturbadora y poderosa resonancia: lo que en principio parece un cuadro de tranquila cotidianidad —una pareja haciendo una pausa para jugar con su perro— es socavado por la inminente disolución de las estructuras en que viven los personajes. La casa deja paso a la arboleda, y la armonía doméstica queda a merced de la caprichosa atención de un perro.

XII

Los cuadros de Hopper son breves y aislados momentos de figuración que sugieren el tono de lo que habrá de seguir, al tiempo que llevan adelante el tono de lo que los ha precedido. El tono, pero no el contenido. La implicación, pero no la evidencia. Son profundamente sugerentes. Cuanto más impostados y teatrales resultan, más nos mueven a preguntar qué sucederá después; cuanto más parecidos a la vida, más nos impulsan a construir el relato de lo que ha acontecido antes. Nos atrapan justo cuando la idea de tránsito no puede estar lejos de nuestras mentes: al fin y al cabo estamos acercándonos al lienzo, o alejándonos de él. El tiempo que pasamos con un cuadro debe incluir —si tenemos consciencia de nosotros mismos— lo que este nos revela sobre la naturaleza de la continuidad. Los cuadros de Hopper no son vacíos en un rico proceso. Son todo lo que puede extraerse de un vacío en el que no se siente tanto la presencia de los acontecimientos de una vida como del tiempo que precede a esa vida, o que la sucede. Una oscura sombra se abate sobre estas pinturas, haciendo que cualquier relato que construyamos tomándolas como punto de partida parezca sentimental o impertinente.

XIII

Detrás de la pregunta por la importancia de esa oscuridad que produce una sensación de encierro, o al menos de limitación, en los cuadros de Hopper, se encuentra el cuestionamiento de nuestro modo de afrontar el tiempo: qué hacemos con él y qué hace él de nosotros. En muchos cuadros de Hopper hay una espera aconteciendo. La gente a la que Hopper pinta parece no tener nada que hacer. Son como personajes que se hubiesen quedado sin un papel que desempeñar, y ahora, atrapados en el espacio de su espera, deben hacerse compañía, sin lugar adonde ir, sin futuro.

XIV



Pueblo carbonero en Pensilvania, 1947
Cortesía del The Butler Institute of American Art, Youngstown, Ohio, EE.UU.

En *Pueblo carbonero en Pensilvania* es bien entrada la tarde. Un hombre acaba de regresar a casa después del trabajo, se ha quitado la americana y se dispone a rastrillar un pequeño pedazo de terreno que presumiblemente es suyo. Pero en mitad de esa actividad alza la cara y dirige su vista al espacio entre su casa y la casa vecina, donde se forma un corredor de luz. Ese instante es mucho más que un simple momento de distracción. Tiene la textura de la trascendencia, como si alguna revelación estuviera al alcance de la mano, como si una evidencia que terminará por transformarlo todo se escondiera, como una cifra, en la luz. Hay un aire de simpatía en el modo en que los límites del pasto, en el extremo del plano en el que puede verse al hombre de pie, se resaltan delicadamente, y en la manera en que la planta del macetero de terracota se transforma en un verde penacho. Algo está teniendo lugar en lo que parece ser un barrio de clase media como cualquier otro, algo que en ningún caso podría ser calificado de convencional. Algo parecido a una anunciación. El viento está plagado de pureza. Y asistimos a una visión cuyo origen está más allá de nuestro alcance, y cuyos efectos resultan difíciles de asimilar. Después de todo, observamos la escena desde las sombras. Y todo lo que podemos hacer desde el lugar donde nos encontramos es meditar acerca de las tácitas barreras que nos separan. Por un instante somos atraídos hacia el hombre de la pintura, atraídos por lo que el cuadro nunca revela sobre lo que él está mirando. Y algo nos mueve a sentir que la distancia entre nosotros es apropiada, que sea cual sea la auténtica naturaleza de aquella luz, sea cual sea su significado, está destinada a ser experimentada solo por aquel hombre. Nosotros no podemos más que observar este momento privilegiado desde una

respetuosa distancia.

XV



Grupo de gente al sol, 1960
© 2000, Smithsonian American Art Museum, Washington D.C.
Art Resource / Scala, Florencia

Grupo de gente al sol es en muchos sentidos lo opuesto de *Pueblo carbonero en Pensilvania*, pero no por eso es menos misterioso. En él se mezcla lo cómico y lo triste. Un pequeño grupo de gente toma el sol en unas sillas colocadas en fila. Pero ¿están ahí con el propósito de asolearse? Si es así, ¿por qué están vestidos como si estuvieran en el trabajo, o como si se encontraran en la sala de espera de un médico? ¿Es que están siempre esperando, no importa dónde se encuentren, y el mundo entero es su sala de espera? Quizá. ¿Y qué deberíamos pensar del joven que lee, sentado detrás de la fila de cuatro? Parece absorto en la cultura, más que en la naturaleza, y sin embargo está sentado afuera, con los otros, al lado del camino, bajo el sol. La luz es peculiar. Desciende sobre las figuras, pero no crea una atmósfera. De hecho, una de las peculiaridades de la luz de los cuadros de Hopper es que tiene poco que ver con la atmósfera, en comparación, por ejemplo, con la luz de los cuadros impresionistas. Uno no puede imaginar que esta gente esté realmente tomando el sol. Más bien parecen mirar a lo lejos, tan lejos como es posible, hacia un amplio prado que se extiende hasta una hilera de colinas. Y las colinas, en tanto se alzan en un ángulo muy parecido al que aquella gente asume reclinada en la silla, dan la impresión de devolver esa mirada. La naturaleza y la civilización casi parecen estar mirándose la una a la otra. Esta pintura es tan extraña que en ocasiones pienso que las figuras sentadas están mirando un paisaje pintado, y no el paisaje real que evidentemente observan.

XVI

He señalado antes que la luz de los cuadros de Hopper es peculiar, que no parece crear una atmósfera. En lugar de eso, parece estar adherida a las paredes y a los objetos, casi como si proviniera de estos, emanando de sus tonos cuidadosamente concebidos y dispuestos. (Por «tonos» entiendo el efecto de la combinación de los colores con la luz y las sombras.) MÍ amigo, el pintor William Bailey, dijo alguna vez que, en los cuadros de Hopper, las formas producen una sensación de luminosidad, y yo creo que es verdad. En las pinturas de Hopper, la luz no se proyecta sobre las formas; en vez de eso, los cuadros se construyen a partir de las formas que la luz asume. Esa luz, especialmente en el caso de los interiores, resulta convincente sin necesidad de ser jamás fluida. Es lo opuesto de la luz de Monet, que, en su rotundo desaliño y en su despliegue febril, busca desmaterializarlo todo. Piénsese por ejemplo en la manera en que la luz transforma la grandiosa fachada de la catedral de Rouen en una airosa tarta de bodas, o las pesadas piedras del puente de Waterloo en una neblina azul violeta.

Una de las razones por las que la luz está tan íntimamente unida con los objetos en los cuadros de Hopper es que, según él mismo admitió, estos fueron pintados a partir de notas y recuerdos. Y nuestra memoria está preparada para ser más duradera en el caso de los objetos y de su disposición que en el del aire o la luz, del mismo modo que nuestros recuerdos de espacios interiores suelen ser más precisos que los que corresponden al exterior. Para *capturarla,* luz, por decirlo de algún modo, uno debe salir a pintar, cosa que Hopper no hacía cuando utilizaba óleos. La luz real cambia demasiado rápido para un hombre que trabaja tan lentamente como Hopper solía hacerlo. Estaba obligado a imaginar una luz que resultara adecuada para su mundo de detalles evanescentes, y eso era más apropiado hacerlo en el estudio. Sus cuadros son cuidadosa y meticulosamente planeados, antes que improvisados, y en estos la luz tiene el carácter de un memorial, más que el de una celebración. Los intentos de Hopper de fijarla, de otorgarle una vida resistente a la disolución, pueden explicar la geométrica severidad de sus formas. Pero una luz tal no puede sino remitirnos a aquello a lo que se opone, y no es sino un breve respiro frente a los poderosos reclamos de la oscuridad.

La influencia de la luz propia de la pintura norteamericana del siglo XIX en Hopper es, de hecho, muy pequeña. De vez en cuando es posible encontrar rastros del luminismo —un estilo pictórico que floreció en la década de 1850 y que incluyó a Heade, Kensett y Church entre sus adeptos—[17] en aquellos cuadros en que los objetos son capturados en una quietud mágica y vistos con una claridad desconcertante. Pero la luz de los cuadros luministas es temporal: siempre un único momento, siempre un instante cristalino en el que la apariencia de la naturaleza asume la fuerza de su propósito y un resplandor mortal se abate sobre todas las cosas.

Mientras que la luz de Hopper, a pesar de los títulos de sus cuadros, es atemporal.

XVII

Cuando escribí sobre *Pueblo carbonero en Pensilvania* describí la luz del cuadro como una anunciación. Lo que intentaba decir es que esa luz parece tener un poder de otro mundo, que parece traer consigo un mensaje cuyo significado, aun en caso de ser revelado, se destina únicamente a aquellos sobre quienes ha recaído. En este sentido es exclusiva. *Mañana en Cabo Cod* y *Sol matinal* son dos pinturas en las que este rasgo de la luz de Hopper es rápidamente discernible.



Mañana en Cape Cod, 1950
© 2000, Smithsonian American Art Museum, Washington D.C., EE.UU.
Art Resource / Scala, Florencia

En *Mañana en Cabo Cod*, una mujer vestida de rosa observa la luz desde una ventana abierta a una bahía. Se inclina hacia delante, a la expectativa, pero somos incapaces de decir qué es lo que mira, o incluso si en realidad está mirando algo. El objeto de su atención, igual que la fuente de la luz, está fuera del cuadro. Solo atestiguamos sus efectos, el modo en que la posición de la mujer denota la atracción que siente. En Hopper parece haber siempre algo «más allá» que hace sentir su influencia en la gente que aparece en la pintura. Incluso puede tratarse de una idea de limitación, relacionada con la clase de limitación que suelen experimentar los viajeros.

O cuando menos eso nos parece a quienes miramos desde el exterior.



Sol matutino, 1952
© Columbus Museum of Art, Ohio. Adquisición del museo, Howald Fund 1954.031

La mujer de *Sol matinal*, extraordinariamente parecida a la de *Mañana en Cabo Cod*, lleva un camisón del mismo color que esta última y también tiene el cabello rubio atado en la nuca. Está sentada en la cama, mirando la ciudad a través de una gran ventana. A ella también la acaricia la luz del sol. Ella también parece mirar hipnotizada algo que está fuera del ámbito del cuadro. Y, en mayor medida que la otra mujer, o quizá incluso más que cualquier otro personaje de Hopper, parece haber sido esculpida por la luz. No sufre la ligera desfiguración, ni tiene la apariencia tosca de otras mujeres de Hopper, quizá por la acción de la luz, o por el modo en que la pintura ha sido aplicada.

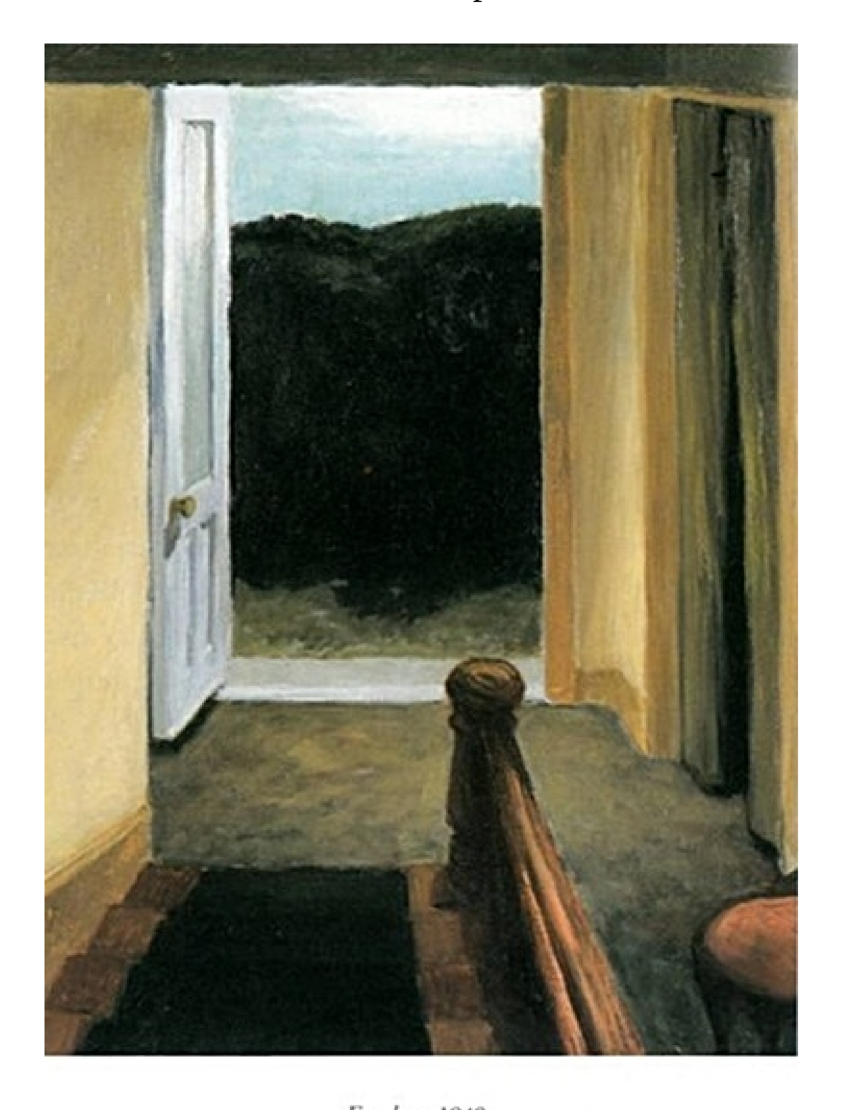


Una mujer al sol, 1961
Cortesía del Whitney Museum of American Art, Nueva York

La mujer que fuma de pie sobre una alfombra de luz junto a una cama deshecha en *Una mujer al sol* es otra historia. Aunque da la bienvenida a la luz, lo hace en apariencia con menos avidez. Parece pensativa. La luz cubre la parte delantera de su cuerpo. Y las partes de este que el sol no toca se hunden abruptamente en las sombras. La luz no suaviza gradualmente, ni redondea sus formas. En vez de eso, un agudo haz se extiende sobre su cuerpo vigoroso y masculino. Lo que Hopper se vio obligado a hacer como ilustrador —idealizar la figura— decide no hacerlo como pintor. Las mujeres que aparecen en sus cuadros no son más bellas que la propia pintura, y dependen completamente de los imperativos formales que las han llevado a existir. La mujer de *Una mujer al sol* probablemente no encaje en la noción de belleza de nadie, y sin embargo está espléndidamente presente, cargando la habitación de un erotismo sombrío y anhelante. Disfrutando a todas luces de un momento de introspección, se yergue, con las piernas ligeramente separadas, abriéndose al calor del sol y a la frescura de la brisa que entra por la ventana. Uno siente que lo primero que tuvo ganas de hacer fue dar gusto a su cuerpo, pero también sospecha que esa indulgencia momentánea no es más que una compensación. Resulta bastante obvio que no se trata de una mujer que haya deambulado por ahí en pijama o pantuflas antes de quedarse dormida. Los tacones altos a un lado de la cama sugieren que se echó a dormir sin preámbulos, bien entrada la noche. Es inútil, sin embargo, especular hasta qué punto su actual actitud pensativa tiene que ver con lo que sucedió antes de que cayera dormida. Su pasado, igual que la parte posterior de su cuerpo, queda en las sombras.

XVIII

Mucho de lo que ocurre en un Hopper parece vincularse con cosas que pertenecerían al reino invisible situado más allá de los límites del cuadro: las figuras se inclinan hacia un sol ausente, los caminos y las vías férreas se prolongan en dirección a un punto de fuga que solo podemos suponer. Sin embargo, muchas veces Hopper sitúa lo inalcanzable al interior de sus pinturas.



Escalera, 1949
Cortesía del Whitney Museum of American Art, Nueva York
© Herederos de Josephine N. Hopper

En *Escalera*, un cuadro pequeño y misterioso, miramos escaleras abajo hacia una puerta que se abre a una oscura, impenetrable masa de árboles o montañas. Mientras la casa entera parece decir: «Sal», todo en el exterior de esta parece gritarnos: «¿Adónde?». Todo aquello a lo que la geometría de la casa nos dispone, nos es finalmente denegado. La puerta abierta no es un cándido pasaje entre el interior y el exterior, sino una invitación paradójicamente preparada para que nos quedemos donde estamos.

XIX



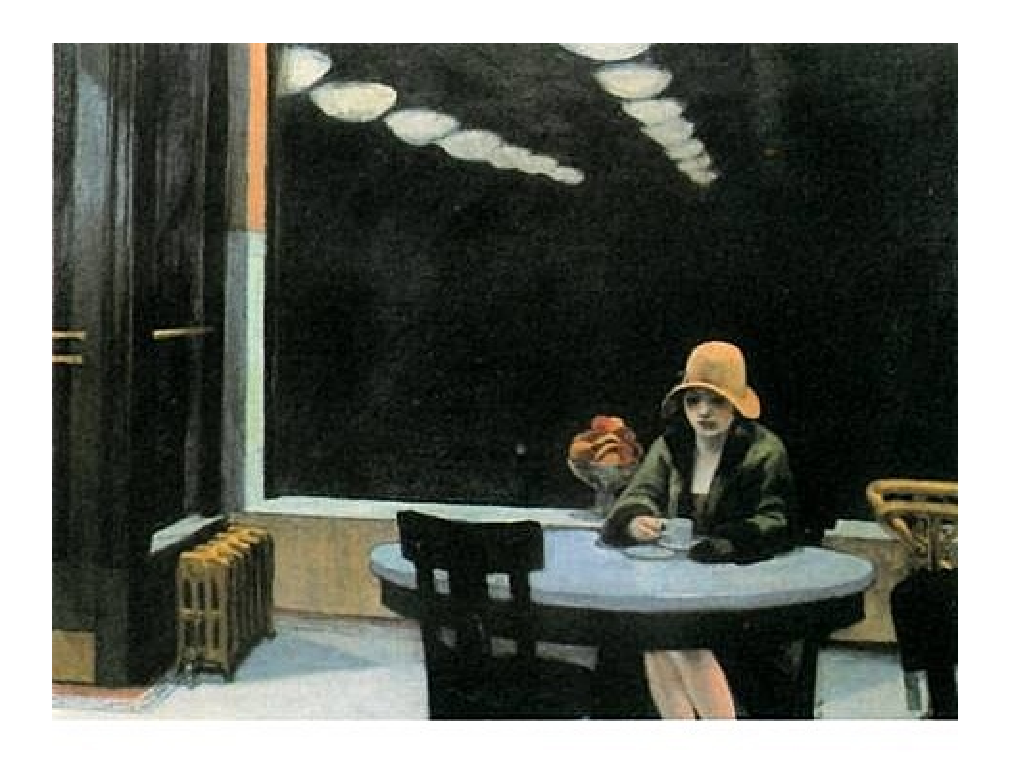
Coche de asientos, 1965
Colección privada

En *Coche de asientos,* una progresión de bloques de luz amarillos que iluminan el suelo de un vagón de tren flanqueados por ventanas y asientos, conduce hasta el final del vagón, que no solo parece demasiado amplio, sino también carente de rasgos que solemos asociar con los trenes, en particular el portaequipajes que debería situarse por encima de las cabezas de los viajeros, o la ventanilla y la manija que acostumbra haber en las puertas. La puerta cerrada y el techo, alto e inusualmente cuadrado, en lugar de estrecharse en un semicírculo, tienen el efecto de oponer una barrera infranqueable a nuestro avance frontal, y crean una fuerte impresión de que, en caso de que la gente que podemos ver esté viajando, no llegará muy lejos. Ni siquiera hay algo detrás de las ventanas que sugiera movimiento, nada más que la luz, que, aunque guía al observador hacia la puerta, parece inmovilizar la pintura, congelándola en un presente absoluto. Este es otro ejemplo de un punto de fuga cegado. Se nos conduce por el pasillo y después se nos imposibilita el avance, o la satisfacción de cumplir la expectativa que se ha generado en nosotros. El equivalente en este cuadro a la arboleda de *Escalera* es la ausencia de manija en la puerta.

Uno de los rasgos encantadores de *Coche de asientos* es la manera en que los cuatro pasajeros despliegan una variedad de ocupaciones individuales. Uno lee bajo la mirada del otro, la cabeza de uno se inclina a la derecha, la del otro a la izquierda. De alguna manera, la introspección de cada uno parece cruzarse con la auténtica direccionalidad de la pintura, liberándole del opresor ambiente de esta. La sensación

de estar encerrados y ser dejados fuera al mismo tiempo está estrechamente relacionada con lo que experimentamos en *Aves nocturnas* que nos urge a ir hacia delante mientras insiste en que permanezcamos en el mismo lugar. El hecho de que un motivo geométrico sugiera una acción contraria a lo que parece exigir la narrativa de la pintura es un auténtico patrón en la obra de Hopper.

XX



Automat, 1927
Cortesía del Des Moines Art Center, Iowa

En *Automat*,[18] una mujer está sentada sola frente a una mesa redonda, al lado de una puerta, y con una ventana de vidrio cilindrado a sus espaldas. Una de sus manos, con el guante puesto, descansa en la mesa; la otra, desnuda, sostiene una taza de café. Se muestra pensativa. Si pudiéramos conocer sus pensamientos, estos sin duda nos explicarían qué es lo que sucede en el cuadro. Pero la misma pintura da al espectador un indicio de lo que la mujer debe de estar pensando: la ventana solamente refleja las filas gemelas de luces que se alejan por el techo del bar de autoservicio, nada más; no deja ver lo que pasa fuera, en la calle. El cuadro sugiere muchas cosas, pero la más obvia de todas, la más llamativa es que, si lo que la ventana refleja es verdad, entonces la escena tiene lugar en el limbo, y la mujer sentada es una ilusión. Se trata de una idea inquietante: si la mujer piensa en ella misma en este contexto, no es posible que sea feliz. Pero, desde luego, ella no piensa: es el producto de una voluntad, una ilusión, una invención de Hopper.

XXI



Cine de Nueva York, 1939
© 2007, The Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York / Scala, Florencia

Cine de Nueva York tiene algo de la cualidad sombría de *Automat* —la fila de luces, la mujer pensativa—, pero se trata de una pintura mucho más complicada. En uno de los lados del cuadro vemos a una acomodadora sumergida en sus pensamientos. En el otro, a unos cuantos espectadores, apenas visibles, sentados en varias filas de butacas de terciopelo rojo, mirando una película. Estos extremos están separados por una pesada línea vertical: el borde de una pared y una columna adosada de elaborado diseño. Ambos lados, aunque ocupan la misma extensión de la pintura, difieren notablemente. Los espectadores miran hacia la pantalla que está frente a ellos; la acomodadora, atrapada en sus pensamientos, mira hacia dentro de sí misma. Las tres lámparas del techo de la sala descienden progresivamente, en perspectiva, creando un espacio profundo en sentido horizontal. Las tres lámparas detrás de la acomodadora están unidas entre sí, y proyectan una luz con forma de reloj de arena que, junto con la flecha, aguda y apuntada hacia arriba, formada por la separación de las cortinas y la escalera al fondo, establecen un espacio indiscutiblemente vertical. El costado donde la acomodadora está de pie recuerda una capilla; el lado en que la audiencia mira sentada la película está en una penumbra subterránea. La elección de la acomodadora, la privacidad en lugar de la pantalla iluminada, su introversión, se gana nuestra simpatía, a pesar del hecho de que, en tanto observadores, estamos más cerca de los espectadores del cine. Sin embargo, la manera en que nos situamos, de pie, ante un cuadro podría parecerse más a la postura de la acomodadora. Quizá si

digo que nos *adentramos* en el cuadro, en vez de simplemente mirarlo, nuestra simpatía por la acomodadora reflexiva pueda explicarse. Pero la verdad es que experimentamos dos impulsos contrarios: al mismo tiempo miramos el cuadro y nos *adentramos* en él, moviéndonos entre estas dos posibilidades mientras nuestra atención va de un lado a otro del lienzo. En vez de asistir a un drama entre la orientación *geométrica y* la propuesta narrativa, como sucede en otros cuadros de Hopper, experimentamos las dos actuando a la vez. Ahora alguien podría decir que, en tanto los ojos de la joven están cerrados, ella no puede jugar el papel de doble de los observadores del cuadro. Cierto, pero ¿no lo es también que solo somos capaces de mirar realmente cuando apartamos la mirada de lo que está frente a nosotros y la dirigimos a nuestro interior? Es en la intimidad de nuestros pensamientos donde retenemos las imágenes, y donde estas, eventualmente, pasan a formar parte de nuestro conocimiento del mundo.

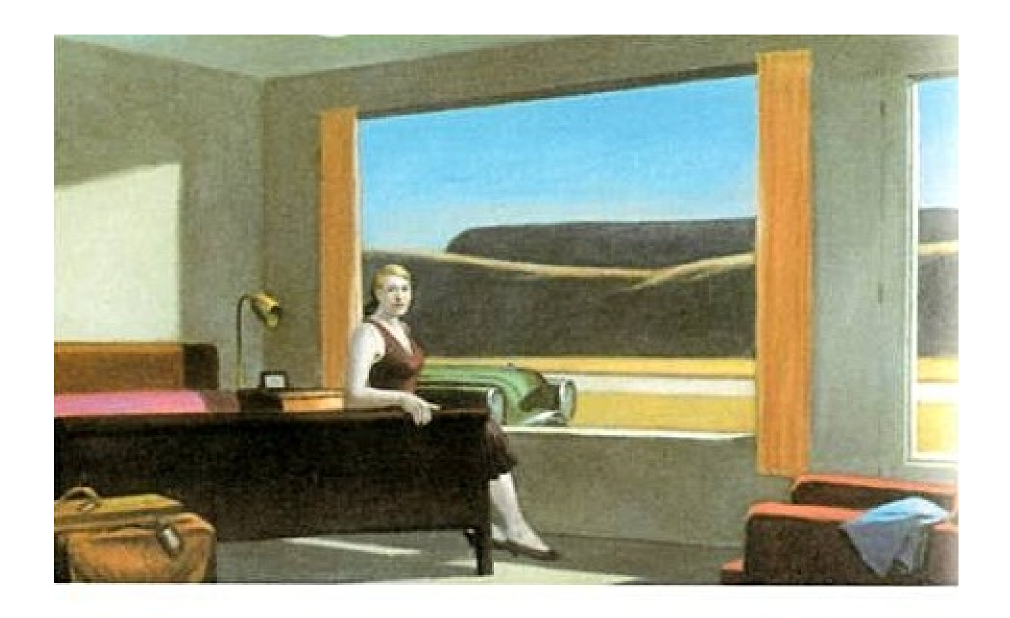
XXII



Dos en el pasillo, 1927
© The Toledo Museum of Art, Toledo, Ohio
Adquirido con fondos del Libbey Endowment, donación de Edward Drummond Libbey, 1935.49

Dos en el pasillo, pintado una docena de años antes que *Cine de Nueva York,* es de tono más ligero que este último. Una pareja recién llegada al teatro se dispone a ocupar sus asientos. Ella extiende su capa verde sobre el respaldo de una de las butacas; él levanta la vista y mira a su alrededor mientras se quita el abrigo. En uno de los palcos hay una mujer sentada leyendo un libro, o, más probablemente, las notas del programa. Se ha acomodado en el asiento, ha colocado su abrigo en el respaldo y su pequeño bolso en el borde azul de fieltro del palco. No se trata de uno de los mejores cuadros de Hopper, y sin embargo es excepcional. Que esas tres personas se preparen de distintas maneras para asistir a un evento musical o teatral no es la razón de esa excepcionalidad; esta tiene que ver con lo que les rodea: a donde quiera que miramos encontramos arcos que se repiten: una sobreabundancia de curvas. Ofrecen un espectáculo por sí mismas, un extravagante, casi excesivo despliegue de armonía visual.

XXIII



Motel en el Oeste, 1957
© Yale University Art Gallery, New Haven
Legado de Stephen Carlton Clark, BA., 1903

Treinta años después de *Automat*, Hopper pintó *Motel en el Oeste*. Una mujer mira hacia el espectador del cuadro —es el único entre los personajes de Hopper que hace algo parecido— como si alguien fuera a tomarle una fotografía. No demuestra ni la introversión ni la incertidumbre de la joven de *Automat.* No hay señal de que profundas cuestiones estén siendo planteadas. La mujer posa un tanto rígida, como si estuviera ansiosa por desempacar, o por cerrar la cortina, o por hacer cualquier cosa menos lo que de hecho está haciendo. Está sentada cerca de la orilla de la cama y al lado del enorme ventanal, permitiendo que el fotógrafo capte algo del paisaje, por árido que resulte, y la carretera, y la parte frontal de su coche: un Buick verde. La súbita inmovilidad de la mujer, la atención que presta al fotógrafo —desde cuyo punto de vista observamos nosotros— interrumpe el denso tráfico de líneas horizontales. Una quietud asombrosa se produce gracias a la saludada presencia de alguien más. Resulta particularmente ingenioso que pintor y observador deban combinar fuerzas en el rol del fotógrafo. Somos la auténtica razón de que todo parezca haberse detenido en el cuadro. Somos una fuerza invisible dentro de la pintura y somos la ocasión que esta celebra. Quizá por eso no nos sentimos excluidos. Nadie nos pide que nos vayamos. Es nuestro momento. Podemos entregarnos a esta quietud, incluso mientras disfrutamos de la tranquilidad de una pausa en nuestro viaje.

XXIV



Ventana de hotel, 1956
Cortesía de The Forbes Magazine Collection, Nueva York

Ventana de hotel quizá nos recuerde de algún modo *Motel en el Oeste:* vemos a una mujer sentada ante un enorme ventanal, a cuyos costados cuelgan cortinas de un naranja pálido. Más allá de eso, sin embargo, los cuadros tienen poco en común. Una de las mujeres está sentada en el cuarto de un motel, la otra en el vestíbulo de un hotel. Las ventanas detrás de cada una de ellas ofrecen vistas que no pueden ser más distintas entre sí. La ventana del motel deja ver un coche y algunas colinas sinuosas; la ventana del hotel nos enseña una oscura calle citadina. En la parte de la calle más próxima a nosotros, hay un gran pilar parcialmente iluminado por las luces del vestíbulo, o por alguna fuente de luz que estaría más allá del límite izquierdo del cuadro. En el lado más lejano de la calle distinguimos apenas la fantasmagórica fachada de un edificio. El vestíbulo, a pesar de la presencia del sofá azul en el que la mujer está sentada, de una mesa, una lámpara y una pintura partida por la mitad por el límite derecho del lienzo, parece sorprendentemente vacío, incluso austero. Igual que la joven de *Motel en el Oeste*, la canosa anciana de *Ventana de hotel* elegantemente vestida con su sombrero rosado, su traje rojo oscuro y su capa a rayas azules, parece haber sido captada en la situación de esperar. Debe de tratarse de una espera mucho más importante. A pesar de que su postura apunta a que está lista para partir, también sugiere que está igualmente preparada para continuar ahí, aguardando. Ha encontrado un lugar para descansar en un momento meramente transitorio. Dirige su vista hacia la izquierda, mira atentamente en aquella dirección, pero todo lo demás parece estar deslizándose hacia la derecha. En una entrevista realizada por William Johnson en 1956, Hopper hizo algunos comentarios sobre la soledad de la mujer de

esta pintura: «¿Sola? Sí; probablemente más de lo que yo había planeado que estuviera». Tenemos la opinión del maestro, pero no una explicación. Desde mi punto de vista, la resistencia de la mujer frente a la direccionalidad que domina en el cuadro termina por aislarla, la deja suspendida en un instante cuyo fin no podemos siquiera imaginar. En *Ventana de hotel*, por otra parte, también hace su aparición la figura favorita de Hopper: el trapecio; no solo como un imperativo formal, sino, incluso, como una remisión a la fatalidad.

XXV



Habitación de hotel, 1931
Cortesía del Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid
© 2007, Photo Art Resource / Scala, Florencia

El modo en que la mujer de *Habitación de hotel* se sienta en el borde de la cama, un tanto jorobada, el modo en que sostiene la carta, con las manos descansando sobre las rodillas, sugieren que ha leído muchas veces esa carta, y que las noticias que contiene no son buenas. La «sensación» de este cuadro es similar a la que se evoca en *Automat.* Sí la mujer que vemos en aquel cuadro sostuviera una carta en vez de una taza de café, podría ser la misma mujer que vemos aquí, aunque varios años más joven. La pulcra estrechez de la habitación, la despiadada blancura de las paredes iluminadas, las frágiles líneas verticales y horizontales, proporcionan un agradable ambiente de severidad que obliga a los observadores a no ir más allá mientras la mujer se enfrenta a su lectura: probablemente noticias que precisan que se controle. De hecho, la habitación pareciera simbolizar la resignación que le hace falta a ella. Este cuadro es, en muchos sentidos, lo opuesto de *Motel del Oeste*, que, en su franqueza, en su amplitud horizontal, en su perspectiva, parece una invitación. En *Habitación de hotel* se nos conduce por un pasillo diminuto, formado por el largo de la cama y el costado del buró, y atestado de equipaje y zapatos, hasta la fría opacidad de la noche. Resulta sorprendente lo rápido que se nos arranca del lugar en que la mujer está sentada para llevarnos hasta la ventana y lo que esta nos revela del exterior, de la lejanía o incluso del futuro: nada más que un cuadrángulo negro, una

conclusión irreductible, el lugar más apropiado para un punto de fuga.

XXVI



Luz de la ciudad, 1954
© Hirshhorn Museum and Sculpture Garden,
Smithsonian Institution, Washington, D.C.
Donación del Joseph H. Hirshhorn Foundation, 1966
Fotografía © Lee Stalsworth

En *Sol citadino,* una mujer que viste una combinación o una *négligée* está sentada mirando la luz que llega desde el lado izquierdo de la pintura. Aunque solo la vemos de perfil, advertimos el vacío de su mirada. Su rostro se parece mucho al de la mujer de *Ventana de hotel*, y la posición de su cuerpo es aproximadamente la misma. Pero no espera nada o a nadie: su actitud no denota expectación. Meramente se inclina hacia la luz que acaricia la parte superior de su cuerpo. El resto del cuadro, especialmente la geometría formada por las ventanas que están a sus espaldas y la medía ventana del frente, incluso podría resultar más atractivo que ella. Las ventanas que están a sus espaldas se abren a las de otro edificio, cuyo interior está en penumbras. Ventanas y fragmentos de ventanas, cada una con una persiana amarillo verdosa, y una en particular con una cortina blanca recogida a un lado, crean un ritmo de planos que se superponen y solapan. Pero su ausencia de volumen y relativa monotonía producen una sensación de encierro. Solo los fragmentos de sol que iluminan superficies aquí y allá ofrecen respiro al lóbrego panorama del cuadro. Incluso la luz de las paredes parece diluirse y desvanecerse hasta ser absorbida por los propios muros.

XXVII



Habitación en Nueva York, 1932
© Sheldon Memorial Art Gallery,
Universidad de Nebraska, Lincoln

Habitación en Nueva York contiene otra de esas escenas que uno podría encontrarse en un paseo por la ciudad, o mirando desde la ventana de un apartamento. Una pareja descansa en el salón de su casa. Él se inclina hacia delante para leer el periódico. Ella se sienta al otro lado de la pequeña habitación, mirando hacia abajo mientras toca las teclas del piano con un dedo. Se trata de una escena de tranquilidad doméstica en la cual un hombre y una mujer se dejan absorber por sus propios pensamientos y parecen cómodos en el encierro de su pequeño apartamento. Pero ¿están realmente cómodos? El hombre lee atentamente; sin embargo, la mujer no toca el piano con la misma concentración. Solo lo hace para perder el tiempo, presumiblemente hasta que su marido termine de leer el diario. Se trata de uno de esos momentos muertos que son más característicos de nuestras vidas de lo que estamos dispuestos a reconocer. Entre todos los cuadros de Hopper, este es el que más recuerda a Vermeer, especialmente a *Mujer escribiendo una carta, con su dama.* Allí, la mujer escribe mientras su criada, igual que la esposa de *Habitación en Nueva York*, espera. La disposición de los objetos, la luz y la postura de los personajes difieren considerablemente, igual que el hecho de que una escena sea atestiguada a través de la ventana y otra desde un punto de vista indeterminado pero omnisciente. Sin embargo, están emparentadas en su sugerencia de que el aislamiento puede florecer en compañía de otro. El hombre y la mujer de *Habitación en Nueva York* están al mismo tiempo juntos y separados, igual que la barca y la boya de *Mar de fondo.* Pero este tiene algo que decir sobre el hábito del distanciamiento: que no solo existe entre

las parejas, sino que florece de modo calmo, casi bellamente, entre ellas. El hombre y la mujer están atrapados, fijos en un equilibrio triste. Nuestra mirada no se dirige a cada uno de ellos, sino precisamente a un punto entre los dos, a la puerta, que no se ha cerrado para cada uno, sino para ambos a la vez.

XXVIII



Digresión filosófica, 1959
Colección de Richard M. Cohen

En *Digresión filosófica*, un hombre, a todas luces preocupado, está sentado en el borde de un sofá cama en el que una mujer, con el trasero y las piernas desnudas, yace de espaldas a él. La luz de una ventana abierta ha quedado impresa en el suelo, delante de los pies del hombre, y en la pared que está detrás del sofá. A un costado del hombre hay un libro abierto. Está claro que aquí hay una historia que contar, pero, a diferencia de muchas otras pinturas sobre las que hemos hablado, no se trata de una historia narrada a través de la hábil disposición de elementos formales o abstractos. En este caso, la carga del significado recae sobre el hombre, la mujer y el libro; y para leer el cuadro debemos reconstruir el relato de la relación entre unos y otros. ¿Está la mujer cansada de aquel hombre? El hombre, ¿se ha cansado del libro? ¿Buscaba usar el libro para suplir de alguna manera a la mujer? En un instante hemos dejado atrás la pintura y nos hallamos inmersos en la banalidad de un melodrama que, desafortunadamente, tiene como punto de partida el gesto de desilusión que se ha depositado en la cara del hombre. Sin embargo, quizá su expresión de exagerada inquietud es necesaria para transmitir lo que el plácido y sereno carácter del resto del cuadro no puede. A diferencia de *Aves nocturnas*, *Digresión filosófica* no impone a los observadores sentimientos de aislamiento o exclusión. Nos invita a su estático centro, donde el hombre, la mujer y el libro se reúnen en una rara triangulación de fuerzas.

¿Y qué con el libro? ¿Y qué con el título del cuadro? La mujer de Hopper, nos dice un crítico, comentó alguna vez que «el libro abierto es de Platón, releído demasiado tarde». Otro crítico reporta que fue el propio Hopper quien subrayó que el

hombre «ha estado releyendo a Platón, quizá tarde en su vida». Personalmente, soy incapaz de reconocer qué tiene de malo leer o releer a Platón tarde en la vida. Soy incapaz de reconocer qué daño puede causar Platón en cualquier etapa de la vida. Pero quizá se ha dado demasiada importancia a la mención de Platón. Puede ser que su nombre haya sido el primero en venir a la mente de Hopper, porque incluso la gente que no sabe de filosofía ha oído hablar de Platón. Y quizá se mencionó a Platón a la ligera, en tono humorístico o de una manera deliberadamente engañosa. Después de todo, el cuadro no se llama *Digresión platónica* o *Depresión postcoital y platonismo.* Es un defecto de la pintura que el peso del significado recaiga tan solo en una figuración narrativa. Se convierte en una caricatura, en una mirada irremediablemente reductiva… ¿sobre qué? ¿La vida de la mente contra la vida carnal? ¿Lo espiritual contra lo físico? El ceño groseramente fruncido del hombre parece a cada momento más y más una sobreactuación, y el trasero toscamente dibujado de la mujer, un chiste.

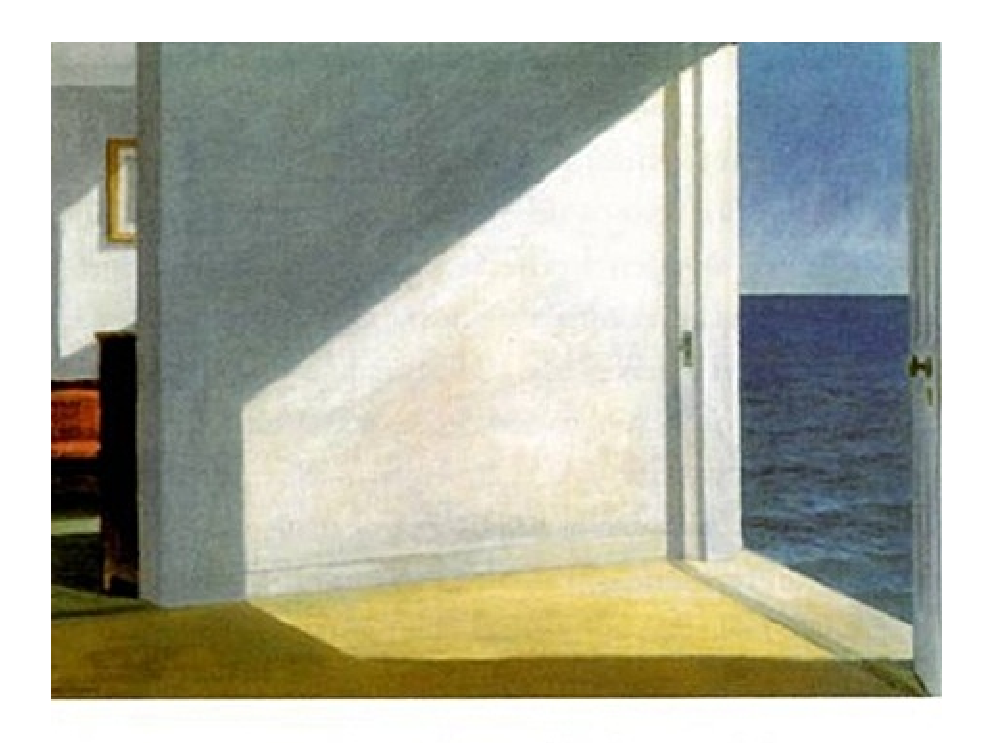
XXIX



Verano en la ciudad, 1950
Colección privada
James Goodman Gallery, Nueva York / The Bridgeman Art Library

En *Verano en la ciudad* hay una mujer pensativa sentada en la orilla de una cama en la que un hombre desnudo yace con la cabeza hundida en la almohada. El cuadro es muy parecido a *Digresión filosófica*, excepto porque, en este caso, el hombre y la mujer cumplen los roles contrarios. Igual que en el otro caso, aquí nos sentimos obligados a acudir a un relato clarificador. Pero en esta pintura hay un patetismo ausente en la otra, quizá porque percibimos que hay un drama personal puesto en juego, y que el contexto está lejos de ser neutral. Porque el cuadro sugiere que, independientemente de cuál sea el problema que tiene esta pareja, no llegará a una feliz resolución. La luz que entra en la habitación y rodea a la pareja, aun cuando parece estrecharlos; la vista de la ciudad, como un paréntesis a cada lado del cuadro; la desnudez general del apartamento: todo sugiere encierro. Se trata de una escena producida por un problema que forzosamente ignoramos. Solo sabemos que lleva consigo la carga de una luz acusadora, y que la pareja únicamente podrá librarse de toda esta miserable situación cuando la oscuridad sobrevenga.

XXX



Habitaciones junto al mar, 1951
© Yale University Art Gallery, New Haven
Legado de Stephen Carlton Clark, BA., 1903

Habitaciones junto al mar y *Sol en una habitación vacía* parecen, a primera vista, ser similares: interiores sin gente, muros adornados con retazos de luz solar. Pero la austeridad de *Habitaciones junto al mar* es más agradable que la de *Sol en una habitación vacía*. Una alegre extrañeza invade sus espacios. El paisaje al que se abre la puerta, a la derecha del cuadro, aunque agreste, no resulta intimidatorio. El mar parece allegarse hasta el mismo umbral de la puerta, como si no hubiese tierra u orilla de por medio, como sí, de hecho, hubiese sido robado a Magritte. Se trata de un paisaje natural crudo y extremo. En el extremo izquierdo del cuadro hay un estrecho y atestado panorama de lo opuesto de la naturaleza: un cuarto amueblado con lo que parece un sillón o una silla, un buró y una pintura; los selectos enseres de la vida doméstica. El cuadro nos urge a movernos de derecha a izquierda, como si el panorama que quisiera mostrarnos no fuese el del mar, sino el de la habitación semioculta del fondo. Incluso el mar parece dirigir su mirada hacía allí, y la luz parece estar señalando, indicándonos en qué dirección debemos mirar.

No sentimos, como ante otros cuadros de Hopper, que se trata de un instante congelado en el tiempo que ha asumido la monumental apariencia de una figura geométrica. En vez de eso, sentimos la extensión del espacio, en tanto esta se identifica con el tiempo de nuestra observación. Porque moviéndonos a través del plano del cuadro nos sumergimos cada vez más en este. El cuarto del fondo es una réplica amueblada del que vemos en primer plano. La duplicación del espacio es reconfortante, en tanto representa continuidad y conexión, básicas para el bienestar

doméstico. Y el mar y el cielo, agentes gemelos de la voluntad natural, parecen inofensivos en este contexto.

XXXI



Sol en una habitación vacía, 1963
Colección privada

En el último cuadro, *Sol en una habitación vacía*, la luz no es en absoluto tranquilizadora. Entra por una ventana y cae por dos veces sobre la misma habitación: en un muro cercano a la ventana y en una pared ligeramente hundida. Esa es la única acción que atestiguamos. No recorremos la misma distancia —real o metafórica— que en *Habitaciones junto al mar.* La luz golpea dos lugares a la vez, y nosotros percibimos su carácter terminal, en vez de cualquier insinuación de continuidad. Si se trata de la sugerencia de un ritmo, se trata de un ritmo interrumpido. La habitación parece haber sido recortada, despojada de lo que habría en primer plano. Solo tenemos una pared con una ventana que sirve de marco a las hojas iluminadas de un árbol cercano, y una pared trasera que sirve de soporte a dos paralelogramos: lápidas de luz. Pintado en 1963, es el último cuadro importante de Hopper, una visión del mundo sin nosotros; no solo un lugar que nos excluye, sino un lugar vaciado de nosotros. La luz, un amarillo desteñido contra las paredes en tonos de sepia, parece estar representando los últimos episodios de su fugacidad, su escueta narración llegando a su fin.

XXXII

En los cuadros de Hopper asistimos a las escenas más familiares con la sensación de que para nosotros son esencialmente remotas, incluso desconocidas. La gente mira al vacío: parecen estar en cualquier parte menos en donde efectivamente se encuentran, perdidos en un misterio que los cuadros no pueden revelarnos y que solo podemos intentar adivinar. Es como si fuésemos testigos de un acontecimiento que somos incapaces de nombrar. Sentimos la presencia de lo que permanece oculto, de lo que sin duda existe, pero sin llegar a mostrarse. Hopper ejerce su poder sobre nosotros con extraordinario tacto: dándole forma a la privacidad, otorgándole un espacio donde pueda ser atestiguada sin ser violada. Cuando identificamos la reticencia de sus cuadros con la que nos es propia, nuestra simpatía crece. Las habitaciones de Hopper son tristes refugios del deseo. Querríamos saber más de lo que sucede allí, pero por supuesto resulta imposible. El silencio que acompaña nuestra observación parece crecer. Es inquietante: desearíamos irnos. Y hay algo que nos urge a hacerlo, aunque también hay algo que nos mueve a permanecer. Todo esto lastra como la soledad. Nuestra distancia frente a todo crece.

Índice de Ilustraciones

Edward Hopper (1882-1967)

- *Nighthawks (Aves nocturnas)*, 1942. Óleo sobre tela. 84, 1 x 152, 4 cm. Friends of American Art Collection, 1942.51. Fotografía de Robert Hashimoto. © The Art Institute of Chicago.
- *Dawn in Pennsylvania (Amanecer en Pensilvania)*, 1942. © Terra Foundation for American Art, Chicago / Art Resource, Nueva York.
- *Seven A. M. (Siete de la mañana)*, 1948. Óleo sobre tela. 76, 68 x 101, 92 cm. Cortesía del Whitney Museum of American Art, Nueva York. Adquisición e intercambio 50.8.
- *Second Story Sunlight (Sol en el segundo piso)*, 1960. Óleo sobre tela. 101, 92 x 127, 48 cm. Cortesía del Whitney Museum of American Art, Nueva York. Adquirido con fondos del Friends of the Whitney Museum of American Art, 60.54.
- *Gas (Gasolina)*, 1940. © 2007, The Museum of Modern Art (*MoMA*), Nueva York / Scala, Florencia.
- *FourLane Road (Autovía de cuatro carriles)*, 1956. Colección privada.
- *House by the Railroad (Casa junto a las vías del tren)*, 1925. © 2007, The Museum of Modern Art (*MoMA*), Nueva York / Scala, Florencia.
- *Early Sunday Morning (Primeras horas de una mañana de domingo)*, 1950. Óleo sobre tela. 89, 4 x 153 cm. Cortesía del Whitney Museum of American Art, Nueva York. Adquirido con fondos de Gertrude Vanderbilt Whitney, 31.426.
- *The Circle Theatre (El cine Circle)*, 1936. Colección privada.
- *Ground Swell (Mar de fondo)*, 1939. Óleo sobre tela, 91, 9 x 127, 2 cm. © The Corcoran Gallery of Art, Washington D. C, Adquisición del Museo 43.6. William A. Clark Fund.
- Cape Cod Evening (*Anochecer en Cape Cod*), 1939. Óleo sobre tela. 101, 6 x 76, 2 cm. Colección de John Hay Whitney, cortesía del Board of Trustees, National Gallery of Art, Washington D. C.
- *Pennsylvania Coal Town (Pueblo carbonero en Pensilvania)*, 1947. Cortesía del The Butler Institute of American Art, Youngstown, Ohio, EE. UU.
- *People in the Sun (Grupo de gente al sol)*, 1960. © 2000, Smithsonian American Art Museum, Washington D. C. / Art Resource / Scala, Florencia.
- *Cape Cod Morning (Mañana en Cabo Cod)*, 1950. © 2000, Smithsonian American Art Museum, Washington D. C. / Art Resource / Scala, Florencia.
- *Morning Sun (Sol matutino)*, 1952. © Columbus Museum of Art, Ohio.

Adquisición del museo, Howald Fund 195.031.

- *A Woman in the Sun* (*Una mujer al sol*), 1961. Óleo sobre tela. 101, 92 x 155, 58 cm. Cortesía del Whitney Museum of American Art, Nueva York. Donación por el 50.º aniversario de los señores Hackett en honor de Edith y Lloyd Goodrich 84.31.
- *Stairway* (*Escalera*), 1949. Óleo sobre madera. 40, 64 x 30, 16 cm. Cortesía del Whitney Museum of American Art, Nueva York. Legado de Josephine N. Hopper 70.1265. © Herederos de Josephine N. Hopper, con permiso del Whitney Museum of American Art.
- *Chair Car* (*Coche de asientos*), 1965. Colección privada.
- *Automat* (*Autómata*), Cortesía del Des Moines Art Center, Iowa.
- *New York Movie* (*Cine de Nueva York*), 1939. © 2007, The Museum of Modern Art (*MoMA*), Nueva York / Scala, Florencia.
- *Two on the Aisle* (*Dos en el pasillo*), 1927. Óleo sobre tela. 101, 9 x 122, 5 cm. Toledo Museum of Art, Toledo, Ohio. Adquirido con fondos del Libbey Endowment. Donación deEdward Drummond Libbey. 1935.49.
- *Western Motel* (*Motel en el Oeste*), 1957. Cortesía de Yale University Art Gallery, New Haven, Legado de Stephen Carlton Clark, B. A. 1903.
- *Hotel Window* (*Ventana de hotel*), 1956. Cortesía de The Forbes Magazine Collection, Nueva York.
- *Hotel Room* (*Habitación de hotel*), 1931. Cortesía del Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid. © 2007, Photo Art Resource / Scala, Florencia.
- *City Sunlight* (*Luz de la ciudad*), 1954, © Hirshhorn Museum and Sculpture Carden, Smithsonian Institution, Washington D. C. Donación de la Fundación Joseph H. Hirshhorn, 1966. Fotografía © Lee Stalsworth.
- *Room in New York* (*Habitación en Nueva York*), 1932. Oleo sobre tela. 74, 4 X 93 cm. Sheldon Memorial Art Gallery and Sculpture Garden, Universidad de Nebraska-Lincoln, UNL-F. M. Hall Collection. Fotografía © Sheldon Memorial Art Gallery.
- *Excursion into Philosophy* (*Digresión filosófica*), 1959. Colección de Richard M. Cohen.
- *Summer in the City* (*Verano en la dudad*), 1950. Colección privada. James Goodman Gallery, Nueva York / The Bridgeman Art Library.
- *Rooms by the Sea* (*Habitaciones junto al mar*), 1951. © Yale University Art Gallery. Legado de Stephen Carlton Clark, B. A. 1903.
- *Sun in a Empty Room* (*Sol en una habitación vacía*), 1963. Colección privada.

Notas



[1] «Introduction to The Best American Poetry 1991», en *The Weather of Words*, Alfred A. Knopf, Nueva York, 2001, pp. 45-52. <<

[2] John Updike, «Hopper’s Polluted Silence», en *The New York Review of Books*, vol. 42, n.º 13, 10 de agosto de 1995. <<

[3] Véase p. 21 de esta edición. <<

[4] *Ibid*. <<



[5] «Strand, Mark», en *Encyclopedia Britannica* 2007 Ultímate Reference Suite, Encyclopíedia Britannica, Chicago, 2007. <<



[6] Mark Strand, «Mapas negros», en *Sólo una canción*, trad. de Eduardo Chirinos, Pre-Textos, Valencia, 2004, p. 45. <<

[7] Octavio Paz, citado en *Modern American Poetry*, ‹http://www.english.uiuc.edu/maps/poets/s_z/strand/life.htm›. <<



[8] Mark Strand, «Los restos», trad. de Octavio Paz en *Versiones y diversiones*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2000, p. 309. <<

[9] Mark Strand, trad. de Octavio Paz, *op. cit.* <<

[10] «Strand, Mark», en *Encyclopeedia Britannica* 2007. <<

[11] Véase p. 19 de esta edición. <<

[12] Mark Strand, «On Becoming a Poet», *op. cit.*, p. 43. <<

[13] *Ibid.*, p. 58. <<

[14] John Updike, *op. cit.* <<

[15] Véase p, 56 de esta edición. <<

[16] Véase p. 57 de esta edición. <<

[17] Se trata de los pintores Martin Johnson Heade (1819-1904), John Frederick Kensett (1816-1872) y Frederick E. Church (1826-1900). (Esta nota y la de p. 78 son del traductor). <<

[18] *Automat* designa, a la vez, una cafetería automatizada y un autómata. <<